



# Dick Tracy

de Warren Beatty

## Fiche technique

USA - 1990 - 1h40

Couleur

Réalisateur :

**Warren Beatty**

Scénario :

**Jim Cash**

**Jack Epps Jr**

d'après les personnages  
créés par Chester Gould

Musique :

**Danny Elfman**

Interprètes :

**Warren Beatty**

(Dick Tracy)

**Madonna**

(Breathless «Frisson» Mahoney)

**Charlie Korsmo**

(le kid)

**Al Pacino**

(Big Boy Caprice)

**Glenn Headly**

(Tess Trueheart)

**Dustin Hoffman**

(Mumbles/Le Marmonneux)



## Résumé

1939. Le détective Dick Tracy flanqué de Tess Trueheart son éternelle fiancée, défend infatigablement l'ordre et la loi. Tandis que l'ignoble Big Boy Caprice met main basse sur le royaume de la pègre après avoir éliminé tous ses concurrents, Tracy se prend d'affection pour le kid, un orphelin qui va désormais le suivre comme son ombre. Mais Tracy est troublé par Breathless Mahoney, alias Frisson, une chanteuse de cabaret sensuelle qui tombe amoureuse de lui. Introduisant un de ses hommes dans le casino clandestin de Caprice, Tracy porte alors des coups

sévères au truand mais c'est alors que surgit l'Effacé, un mystérieux tueur sans visage qui veut lui aussi s'emparer de la ville. Il kidnappe Tess et l'entraîne dans le repaire de Caprice pour faire croire que ce dernier est l'auteur du forfait puis attire Tracy sur les lieux du crime. A l'issue d'une fusillade, Caprice abat l'Effacé avant de faire une chute mortelle. Tracy, Tess et le kid découvrent alors avec stupéfaction que l'Effacé n'est autre que Breathless Mahoney.

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA



## Critique

Apparu en 1931, le *Dick Tracy* de Chester Gould reste un classique de la bande dessinée, même si tous les amateurs ne le tiennent pas dans la même estime. Directement inspiré du gangstérisme américain des années vingt et de la répression menée par la police à la fin de la décennie, *Dick Tracy* trahit la double influence du film et du roman noirs (notamment Dashiell Hammett) et contribua avec eux à imposer l'image de l'efficace incorruptible en civil qui marqua longtemps le cinéma américain et généra quelques uns de ses chefs-d'œuvre comme de ses personnages mythiques. A cela près cependant que Tracy a une nature très clean qui le rapprocherait davantage de Judex que de Bogart. A l'inverse, le trait de Gould est très appuyé, lourd diront certains, alliant curieusement la caricature au réalisme. Ce que semble avoir essentiellement retenu Warren Beatty pour son adaptation. *Clean*, Tracy l'est beaucoup ici dans son beau pardessus et sous son beau feutre ivoires. Entre deux victoires sur la pègre, il sait se laisser naïvement prendre à des pièges grossiers pour entretenir le suspense et donner à Kid, aimable gavroche qu'il a pratiquement adopté, l'occasion de le sauver de temps en temps. Homme d'une seule femme, il refuse de succomber aux avances de la blonde Frisson (joli brin de fille pourtant, même si Madonna reste toujours en vaine quête d'une résurrection de Marilyn, oubliant qu'elle a pour cela un peu trop de vulgarité et pas assez de glamour ; mais ce jeu s'intègre bien au ton du film.) Toutefois, Beatty s'épargne physiquement l'épaisseur du trait du graphiste Gould. S'il se sacrifie à la caricature, c'est bien davantage pour accentuer le côté charmeur années trente, sinon pour se jouer de l'acteur de ses débuts. Ce dont il se rattrape largement sur les autres personnages, tout particulièrement les méchants. L'adroit maquillage les accable suffisamment pour

qu'on ne sache plus trop si on est devant des marionnettes ou des personnages réels. (Al Pacino, remarquable de bout en bout dans le personnage de Big Boy Caprice, y évoque même par moments le *Bebête Show*.)

Beatty renoue donc ici, comme dans l'indécision des décors entre dessin et photo, avec l'ambiguïté réalisme-caricature de Chester Gould. Avec, en plus, un ton de dérision et un humour qui faisaient souvent cruellement défaut à la BD. Car, on l'aura compris j'espère, ce film, qui accumule cadavres, explosions, meurtre à la bétonneuse, arrosage à la mitrailleuse, bagarres et autres corruptions sans crainte des clins d'œil cinéphiliques, se lit entièrement au deuxième degré. Ce qui n'empêche pas le réalisateur de faire preuve d'un sérieux très «professionnel américain» dans la mise en œuvre des importants moyens dont il dispose comme dans l'attention portée aux moindres détails de la réalisation. Le résultat est ce que Warren Beatty s'était sans doute donné comme objectif : un divertissement brillant. Ce dont nous aurions d'autant plus tort de nous plaindre, même si le genre a ses limites, que **Dick Tracy** se montre plus intelligent que nombre de ses concurrents en ce domaine (ce qui, il est vrai, n'est pas toujours une performance) et qu'il est précédé d'un **Roger Rabbit** techniquement époustoufflant, et fort drôle de surcroît.

François Chevassu

*Revue du Cinéma n°463 - Sept. 1990*

C'est vraisemblablement au cours des années 1945 à 1960 que Warren Beatty a lu assidûment *Dick Tracy*, le comic strip créé en 1931 par Chester Gould pour *The Chicago Tribune*. Cette bande, la première du genre policier réaliste, était alors un parangon de l'expressionnisme noir et blanc, exploité de façon similaire à la même époque par le film noir. Depuis six ans que Beatty songe à interpréter le policier au menton carré et

au nez en bec d'aigle, ce sont curieusement les planches dominicales en couleurs qui se sont gravées dans sa mémoire et ont fait travailler son imagination. Aussi, tout en situant l'action de son film dans les années trente (les débuts de la bande, quand elle était particulièrement «d'actualité»), Beatty, conformément à ses souvenirs de lecteur, et tout en adoptant par ailleurs la plus grande fidélité envers la bande, a choisi une esthétique plus tardive, puisant dans les recherches menées par Coppola pour les rutilantes années cinquante de **Tucker** ou les couleurs bonbon enveloppant l'an 1960 de **Peggy Sue s'est mariée**. Le cheminement est logique et heureux. Si dans **Coup de cœur**, puis dans **Cotton Club** dont l'époque et l'action étaient proches de celles du film de Beatty, Coppola avait prouvé, en particulier dans le finale extravagant du second film, qu'il restait le seul à pouvoir réaliser un musical, avec **Peggy Sue** ou **Tucker** c'est par l'esprit plus que par une forme strictement musicale que l'auteur de **La vallée du bonheur** se mesurait de nouveau au genre. Alain Masson note que dans la comédie musicale, en particulier chez Minnelli et Donen, «*l'harmonie des tons repose sur une sélection sévère, un rétrécissement volontairement irréaliste de la palette*». C'est précisément cet irréalisme chromatique, revu par Coppola, que Beatty s'approprie à son tour. Et, pour mieux saisir cette conception visuelle du musical, il s'est entouré de collaborateurs qui, s'ils étaient parfois du **Ciel peut attendre** et surtout de **Reds**, firent partie dans les années quatre-vingt de l'atelier Coppola : du chef opérateur Vittorio Storaro, dont l'impact est considérable sur le film, au décorateur Richard Sylbert, en passant par la créatrice de costumes Milena Canonero, tous les responsables de l'image ont été choisis de telle façon que celle-ci, comme dans **Cotton Club** ou **Tucker**, prit en charge la notion de musical. La méthode est aisée : les

maîtres mots sont l'irréalisme et l'artificiel. Ainsi la gamme chromatique de **Dick Tracy** est-elle très restreinte : rouge, jaune, bleu, orange, vert, indigo, violet, noir et blanc, sans aucune nuance de valeurs. Les rues changent de teinte d'une scène à l'autre en fonction de l'action et des personnages (puisque ceux-ci, nous le verrons, sont symboliquement définis par des couleurs).

L'usage habile des *matte paintings* pour les plans de grand ensemble sur la ville constitue une surenchère dans l'artificiel. Habituellement - quoique Resnais en ait pris le contrepied dans **La vie est un roman** -, les peintures sur verre cherchent à créer l'illusion. Celles de **Dick Tracy**, moins réalistes encore que les décors, confèrent à la ville un véritable statut de dessin, de cartoon. De plus, partant du principe que les années trente étaient celles du fonctionnel, l'équipe artistique a créé un style décoratif dépouillé à l'extrême, tendant vers le «générique». Les pièces sont presque vides, les murs dénués de tout ornement, les lieux et objets désignés par des termes communs : l'enseigne d'un entrepôt n'affiche pas le nom d'une firme mais tout simplement «*Warehouse*», les bouteilles de bière portent l'étiquette «*Beer*», le journal étale le titre *Daily Paper* à sa Une, mode de représentation proche des habitudes de la bande dessinée, où la schématisation est telle qu'il suffit souvent de quelques rares accessoires simplifiés pour donner sa fonction à un lieu. Schématisation qui est aussi celle du musical, le genre cinématographique le plus enclin à faire parade de ses codes et mécanismes constitutifs. Le musical et sa forme visuelle semblent ainsi les meilleurs équivalents cinématographiques du neuvième art. La réussite du **Popeye** d'Altman ou de l'**Annie** de Huston devait sans doute beaucoup au choix d'une forme musicale. N'est-ce pas encore une intuition de cet ordre qui a guidé Resnais lors de la conception d'**I want to go home** ? Désireux de s'écarter

le plus possible de la bande dessinée sur le plan esthétique et thématique pour ne pas soumettre la forme de son film aux professions et préoccupations de ses personnages masculins, Resnais s'est rapproché du musical, qui est devenu l'allusion dominante. Dans **Dick Tracy**, les choix esthétiques de Warren Beatty l'ont conduit à adopter la même démarche à l'image, mais aussi pour la musique, qui réussit le mariage de Madonna, au timbre de voix transformé pour l'occasion, et du compositeur et parolier de comédies musicales Stephen Sondheim, déjà auteur du thème principal de **Reds**. Ainsi, dans son pari artistique conjuguant plusieurs facteurs presque contradictoires - l'évocation de l'avant-guerre, l'adaptation d'un comic strip très violent, une production Disney et sa propre personnalité d'auteur -, Beatty a trouvé une façon convaincante de transposer la bande dessinée à l'écran.

Il est dommage, dès lors, que d'autres options viennent parasiter cette réussite. J'ai invoqué Minnelli à propos des décors et leurs couleurs ; mais où sont donc les travellings minnellien du Coppola de **Coup de cœur** ou **Peggy Sue** ? Pas un mouvement d'appareil ne vient perturber le parfait agencement de **Dick Tracy** : un panoramique au début et quelques raccords dans l'axe par la suite peuvent faire illusion, mais la caméra est statique tout au long du film. Une façon naïve, sans doute, d'offrir un «équivalent» cinématographique à la succession de vignettes des comics. Or les images de bande dessinée, nécessairement fixes, ne sont pas pour autant immobiles : l'organisation interne des cases, qui invite à traverser celles-ci du regard selon un parcours suggéré par les dialogues ou la dynamique des mouvements, et le mystère des espaces vides entre les vignettes, qui permet tous les raccords possibles entre les plans selon l'imagination du lecteur, animent la bande dessinée. Faire se succéder à l'écran des plans fixes est donc une tra-

duction «littérale» et bien infidèle de la succession de vignettes.

De même, l'opposition entre les «bons» et les «méchants» abonde trop dans le sens de la bande. Les gangsters sont affublés de maquillages spéciaux restituant à merveille la galerie de portraits monstrueux qui a contribué à la célébrité de Chester Gould ; leur jeu outrancier (celui d'Al Pacino, mais aussi de William Forsythe ou de Dustin Hoffman, méconnaissable) est également fidèle à l'esprit grotesque de Gould, mais le contraste avec le monde de la loi est trop grand. Dans les *strips*, d'autres conventions artificielles abondent pour caractériser les «bons» : Dick Tracy est toujours dessiné de profil, Tess Trueheart, sa fiancée, multiplie les toilettes raffinées sans rapport avec sa position sociale, etc. Dans le film, certes, pas de maquillage pour les garants de l'ordre, mais aussi un jeu trop réaliste, qui les exclut du théâtre d'ombres censé mettre en scène un conflit incessant entre le bien et le mal.

Choix chromatiques, décors, costumes, maquillages, plans fixes : **Dick Tracy** est un film réalisé presque entièrement avant le premier tour de manivelle. Le scénario et son découpage se devaient donc eux aussi de refléter une construction propre à la bande dont ils s'inspirent. Les thèmes sont reconnaissables (jusqu'au complot visant à faire passer Tracy pour un policier corrompu), la structure parallèle est respectée (plusieurs intrigues sont développées conjointement avant de se recouper : lutte contre Big Boy, adoption du Kid, séduction de Breathless Mahoney, enlèvement de Tess, manigances de The Blank...), l'intrigue est relancée par des personnages secondaires, Breathless et The Blank, qui passent au premier plan : toutes les caractéristiques du récit gouldien sont réunies. Mais Beatty, avec ses scénaristes, a poussé plus avant la similitude. Certaines scènes sont répétées légèrement modifiées, une autre celle de la demande en mariage de Tracy à

Tess, est «bissée» mot pour mot. Difficile de ne pas voir là un adroit décalque des effets du feuilleton sur la narration des bandes quotidiennes : souvent un strip reprend l'histoire au milieu du précédent, condensant en une case l'action des deux dernières cases de la veille. Quant aux fameuses planches du dimanche - qui résument la semaine tout en faisant avancer l'intrigue sans gêner les lecteurs qui n'achètent pas le supplément dominical -, elles trouvent leur pendant exact dans ces séquences de montage rapide, véritables kaléidoscopes de saynètes muettes défilant sur des chansons (dont le très beau Back in Business), qui viennent ponctuer le film lors des deux revirements de situation, lorsque la police procède à un grand coup de filet à travers la ville, puis, inversement, lorsque la pègre, s'étant débarrassée de Tracy reprend le contrôle des affaires. Ces deux montages sont aussi de belles illustrations du parti pris irréaliste du film : éclairages arbitraires, cadrages de guingois, coups de poing qui envoient valser les adversaires en saut périlleux arrière... Tout au long du film, d'ailleurs, les manifestations de la violence sont rendues presque abstraites - on est loin des balles tirées en plein front que l'on peut voir chez Gould - sans doute aussi en raison de l'influence de la production Touchstone-Disney. On compte les morts, et lors de l'ultime fusillade, ce sont les automobiles qui sont criblées de balles, percées de ces trous béants que donnent à voir les dessins animés.

Le plan d'ouverture est à l'image du film entier. Présentant, sur une table, quatre accessoires simples, immédiatement identifiables, il se compose presque comme une case de titre de bande dessinée assortie de motifs schématiques caractérisant la série comme en un logo (le bandeau-titre des *Sunday pages* de Dick Tracy montrait souvent des objets ou accessoires typiques). Ce sont, ici, un poste de TSF écarlate, un chapeau jaune, un colt et la fameuse montre tal-

kie-walkie. La radio déverse une chanson, qui donne le ton du film et annonce le rôle qu'y tiendra la musique. La montre talkie-walkie symbolise la communication, thème récurrent du film, et traité de façon nouvelle par rapport à la bande. Car la lutte entre le crime et la loi s'y complique d'un conflit entre l'amour et le devoir, entre les obligations personnelles et professionnelles : le personnage de Tracy prend une dimension nouvelle qui fait de lui, dans sa vie amoureuse, un empoté timide incapable d'exprimer ses sentiments. Chaque fois qu'il doit satisfaire l'attente affective de Tess, sa montre, le rappelant à son devoir, lui évite de chercher les mots d'une déclaration pour laquelle il n'est pas prêt, mais lui rend la tâche encore plus difficile la fois suivante.

L'incarnat de la radio, le jaune du chapeau et le noir du colt posent d'emblée le principe de symbolique des couleurs. Car outre le postulat de la palette réduite, la répartition des couleurs obéit à des lois précises. Chaque personnage est défini par une couleur donnée : Tracy arbore un jaune solaire, tandis que Big Boy et les autres malfrats portent du bleu sombre ou de l'indigo, couleurs de la nuit et du crime... Le noir, qui ne réfléchit aucune lumière, et donc absorbe toutes les couleurs, celle du bien comme celle du mal, est la couleur de l'arme, qui sert à faire respecter la loi comme à l'enfreindre. C'est aussi celle du mystère, incarné par The Blank, ce personnage dénué de traits. Quant à *Breathless*, elle passe du blanc au noir, qu'elle ne quitte plus dès l'entrée en scène de The Blank. Coiffée à la Carole Lombard, délurée et maladroite dans ses numéros de cabaret, elle semble futile et légère et on en oublie que son modèle dans le *comic strip* est une meurtrière sans scrupules. Fausse piste bien sûr, comme le laissait entendre la TSF pourpre, signe de danger, dans le plan inaugural.

C'est que le lien qui unit *Breathless* et l'homme sans visage est une surprise de taille pour le spectateur, et davantage

encore pour le lecteur du Dick Tracy de Chester Gould : cette liberté prise avec la lettre du modèle est un témoignage supplémentaire de fidélité à son esprit.

Gilles Ciment

*Positif* n°355 - Septembre 1990

## Le réalisateur

Passionné de politique, devenu comédien par hasard, à dix-neuf ans, il suit les cours de l'Actor's Studio. Dès 1961, **La fièvre dans le sang** fait de lui une star. Puis, il y a, entre autres, **Bonny and Clyde**... En 1978, il passe à la réalisation avec **Le ciel peut attendre**, puis tourne **Reds** en 1981. Aujourd'hui, pour **Dick Tracy**, il est à la fois producteur, réalisateur et interprète.

*J'ai découvert Dick Tracy, enfant, au milieu des années 40, raconte Beatty, qui est né en 1937. Mais j'ai situé le film en 1939, juste avant la guerre, au moment de la montée des périls. Dick Tracy est peut-être un peu borné, très prévisible. Mais il est bon, juste, fort. Et je voulais que sa lutte contre Big Boy soit une métaphore de la lutte contre la montée du fascisme. (...)*

Vincent Toledano

*Télérama* n°2124 - 26 Septembre 1990

## Filmographie

<b>Le ciel peut attendre</b>	1978
<b>Reds</b>	1981
<b>Dick Tracy</b>	1990

### Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°434

Articles de presse

*Télérama* n°2124 - 26 Septembre 1990